

JACQUES LE FATALISTE: DIALOGISMO, ANTIFINALISMO, ESPINOSISMO E O DESEJO MODERNO

André Luiz BARROS*

RESUMO: O romance *Jacques le fataliste*, de Diderot, traz um feixe de questões filosóficas ligadas a estruturas formais que remetem a um modo de pensar por meio de transgressões. O dialogismo é intenso e veloz, e remete a uma aparente onipotência do narrador que, na verdade, revela-se limitada (paradoxo entre infinito e finitude, incrustado formalmente na obra). Do mesmo modo, o finalismo (teleologia) e o abstracionismo típico da filosofia ocidental são contestados no próprio nível formal. Expedientes como a crítica à “demonstração” científica, ou ao par causa-efeito ganham uma conformação sintonizada com o pensamento de Espinosa, segundo o qual o corpo (concretude) é inseparável das camadas abstratas (doutrinas filosóficas ou religiosas), mediadas pela linguagem, esta última sendo uma mediadora deslizante entre os dois níveis. Nesse âmbito, considera-se a repetição aparentemente banal e identitária dos personagens – a caixa de rapé e o relógio do patrão, bem como o cantil de Jacques – como elementos de uma prática de auto-organização subjetiva do indivíduo, aproximando-os de conceitos psicanalíticos (sintoma) e filosóficos (*ritornello*).

PALAVRAS-CHAVE: Diderot. Teoria do romance. Teoria da literatura. Espinosa. Romance filosófico. Constituição do sujeito.

No romance *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot (terminado provavelmente em 1773), a ideia de onisciência e mesmo de onipotência da consciência livre do narrador é clara: ele, narrador, anuncia e comete, o tempo todo, várias transgressões, no sentido de controle total do curso do narrado, da transgressão dos limites dos gêneros antigos à da nova ideia de consciência (e de

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. São Paulo – SP – Brasil. 07252-312 – alb2.barros@gmail.com

simpatia, que será cara aos primeiros românticos), passando pela transgressão das próprias possibilidades conhecidas e aceitas do narrar. É como um jogo de ultrapassar limites conhecidos – jogo, aliás, bem ao gosto da modernidade. Sendo o romance de Diderot uma espécie de filhote do romance de Laurence Sterne *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*¹, é necessário compará-los quanto a esse ponto, e concluir que tal característica geral é recorrente, mas de formas diferentes em cada obra. No *Jacques le fataliste*, trata-se de onipotência do narrador como (pseudo)criador da trama, ponto a ponto. “*Comment s’étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde*”, inicia o narrador onisciente dialogante, que logo alardeia a onipotência criadora: “*Vous voyez, lecteur [...], qu’il ne tiendrait qu’à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques [...] Qu’est-ce qui m’empêcherait de marier le maître et de le faire cocu?*” (DIDEROT, 1973, p. 36-37).

No *Tristram Shandy*, por sua vez, a onisciência e a onipotência se relacionam ao poder do comentário digressivo a partir de um eixo individual e familiar fechado: toda e qualquer ação ou ideia narrados pode ser comentada da forma mais livre, a partir de perspectivas as mais inesperadas, mas retornam a um ambiente particularizado pelas manias individuais (do próprio narrador que tenta narrar sua autobiografia) e familiares. Desde o início, diante de seu próprio nascimento, o desejo de comentário do narrador é afirmado como podendo intervir no sentido de tudo o que é narrado, mesmo em fatos que comentários teriam pouco ou nenhum poder de intervenção transformadora: “Bem quisera eu que meu pai ou minha mãe, ou na verdade ambos, [...] tivessem posto maior atenção no que faziam quando me geraram...” (STERNE, 1984, p. 47).

E no entanto, esse narrador que é interveniente até o último grau, tanto no romance de Sterne quanto no de Diderot, acaba se mostrando, ao mesmo tempo, impotente. Em termos lógicos, trata-se de responder à questão: “Qual é o limite da liberdade (supostamente) total da consciência (no caso, narradora)?” Ou seja, mais conciso ainda: o que limita o ilimitado? (Também no sentido do infinito que habita a subjetividade humana, para os primeiros românticos ou mesmo para Kant).

Cada romance encaminha a questão a sua maneira. No *Jacques*, ao longo e, em especial, no final do livro se percebe que a onipotência e a onisciência do narrador tem “pés de barro”. Compreende-se então por que, vez por outra, ele confessa a impotência: “*Le lendemain ils arrivèrent... – Où? D’honneur je n’en*

¹ Confira Sterne (1984).

sais rien. – Et qu’avaient-ils à faire où ils allaient? – Tout ce qu’il vous plaira” (DIDEROT, 1973, p. 316). Bem no final, há de repente um estancamento do fluxo narrativo e o narrador diz que dali em diante precisará recorrer a livros de memórias sobre Jacques que, no entanto, são tidos como inconfiáveis. Dialogante como é – ou seja, aberto aos sentidos divergentes dos outros; em suma, nada onipotente... –, o narrador reconhece que no futuro ter-se-á todo direito de apontar erros nesse final tirado de memórias alheias.

A pseudo-onipotência livre anterior se revela, ao fim e ao cabo, como limitação extrema por conta da fidelidade devida a um “...*manuscrit dont je (o narrador) suis le possesseur...*” (DIDEROT, 1973, p. 316)². Trata-se, claramente, de uma espécie de duplicação por analogia do “*rouleau écrit là-haut*” (pergaminho escrito lá no alto), a metáfora-símbolo do fatalismo de Jacques, a alicerçar sua precária filosofia a um só tempo pragmática e abstrata, que assim pode ser resumida: tudo o que acontece já estava escrito antes no tal pergaminho dos céus. Dos três finais lidos nas memórias, o segundo seria a interpolação de um plágio incluído – nada mais, nada menos – no *Tristram Shandy*... A inversão é hilária: o *Tristram* como plágio do *Jacques*, e não o contrário – já que o próprio fato de citar o romance inglês já prova que o de Diderot lhe é posterior...

A impotência própria ao narrador do *Tristram Shandy* decorre de sua própria condição de autobiógrafo. Se seu poder de digressão – e de torção do sentido a partir das reflexões sempre periféricas a algum fio supostamente central da narração de sua vida – são de uma liberdade dir-se-ia estonteante, a liberdade própria da consciência e da imaginação, mesmo que idiossincrática, ambas jogando livre e dinamicamente com os sentidos que vão surgindo do narrar. Obviamente, a leitura do romance de Sterne – indo, assim, na direção exata de uma questão central do *Jacques le fataliste* – mostra com nitidez que a liberdade é sempre algo sobredeterminado. Se na psicanálise o conceito de sobredeterminação indica os fios invisíveis (estruturais) que comandam a construção da narrativa onírica sem que o sonhador tenha consciência deles, a suposta liberdade de Tristram em suas digressões esbarra num mundo fechado, onde as repetições banais, as idiossincrasias, as monomanias (o *Hobby-horse* como esteio maníaco da ideia do prazer/desejo como uma baliza importante do sujeito ocidental) definem limites bem estreitos para aquela imaginada liberdade – a qual, como se sabe, tanto seduzirá os românticos, leitores apaixonados do *Tristram Shandy* e de *Jacques le fataliste*.

² Há uma possível ambiguidade, pois em certos trechos parece que o narrador ouviu da boca de Jacques os fatos narrados.

Se a primeira geração romântica partiu desse fascínio com o narrador onipotente (e supostamente livre) dos dois romances para cunhar o conceito de ironia, podemos, pós-romanticamente, fazer uma crítica desse conceito apontando seu limite não-fetichizado: será de fato possível a onipotência narrativa? Por mais que ela tenha representado, à época, por um lado, uma nova liberdade figurativa, escapando das regras da arte clássica e, por outro, a inédita figuração da consciência humana em seu próprio movimento “livre”. Ao tentar definir a esfera do romance como gênero e do romântico como movimento cultural geral, na defesa que faz de Jean Paul (pseudônimo de Friedrich Richter) e Laurence Sterne, Schlegel (apud COSTA LIMA, 1984) tenta inverter o sentido depreciativo do termo **sentimental**, definindo-o de modo amplíssimo: “[...] este espírito é o sopro sagrado que nos toca nos sons da música [...]. É um ser infinito e não funda e limita seu interesse apenas em pessoas, fatos, situações e pensadores individuais.” (SCHLEGEL apud COSTA LIMA, 1984, p.161). Mais adiante na mesma carta, define o romance como uma espécie de híbrido, no qual se inclui a música (“[...] não consigo pensar um romance senão como mistura de narrativa, canto e outras formas [...]” (SCHLEGEL apud COSTA LIMA, 1984, p.162)).

Nota-se agora – e notaria um leitor atento e não-romântico dos romances de Sterne e de Diderot – que a suposta liberdade do narrador onipotente na verdade tem pés de barro. Na obra de Sterne, ela se esvai no ambiente fechado (familiar e de classe) e nas monomanias que o sustentam, todas podendo ser concentradas na ideia do *hobby-horse*, prática monomaniaca e desligada do utilitarismo que define a identidade mínima de cada indivíduo. Na obra de Diderot, tal (pseudo) liberdade onipotente não se concentra em apenas uma consciência narradora, mas é, ela mesma, dialógica, a partir da (pseudo)liberdade do metanarrador em narrar a história.

Se a própria vida, a autobiografia é o fio da trama sempre adiada e nunca narrada no *Tristram*, no *Jacques* o fio central seria (mas na prática, não é – aliás, do mesmo modo que no *Tristram* a autobiografia não se desenvolve como o esperado) a história dos amores do protagonista, que, quando mal e mal se encaminha, nota-se que não se trata de “história de amores”, mas de imbróglios eróticos sem nenhuma grandeza ou graciosidade, vazados pelo acaso mais banal, até chegar a uma única cena amorosa mais delicada, com Denise, que tem como mote, no entanto, o erotismo, nítido no fato de Jacques ter comprado ligas para as meias da moça. Mas a coisa é ainda mais radical, pois se não houve propriamente nem começo das histórias prometidas ao amor, nem

desenvolvimento delas, mas demonstrações seguidas de uma ética mínima a partir de repetições sobredeterminantes, tampouco haverá final, incorporando, a nosso ver, um dos aspectos mais singulares da filosofia de Espinosa: a tentativa de pensar as ações humanas (a ética) sem nenhum finalismo, ou seja, subtraindo-se a noção de teleologia. Tanto que serão três os finais alternativos e aporéticos do romance... Eis um exemplo central, estrutural, de transgressão das expectativas diante da narração: sua crítica, radical, já que incorporada também formalmente, do finalismo³.

Nesse final, surge a ideia de que o narrador, que se autoanunciara onipotente em relação à narrativa, podendo interrompê-la a qualquer momento, adiar desdobramentos ou histórias paralelas, trocar de cena ou personagem ou pular fatos ou episódios (assim como o próprio Jacques como narrador intradieético), na verdade teve, ao longo de todo o romance, apenas a estreitíssima liberdade de copiar um manuscrito sobre a história de Jacques e seu patrão ao qual só ele tinha acesso. Onipotência, onisciência criadora, mas também limitação e impotência do copiador do manuscrito original, que duplica o abstrato “escrito lá no alto”. Eis uma bela figura, literariamente trabalhada, da dialética entre liberdade (e infinito) e sobredeterminação. Como se lembrou, em Freud a liberdade de criação do sonho pelo sonhador é apenas aparente – e portanto, aqui, o exemplo do sonho é bom não apenas por constituir uma narrativa criada imaginativamente, mas também por ser uma estrutura de narrar totalmente balizada por um “manuscrito invisível”, mergulhado abissalmente no inconsciente do sonhador – que, por sua vez, é tanto o demiurgo todo-poderoso, quanto o espectador impotente do sonho, como o narrador do *Jacques*. (Nesse sentido, pode-se brincar com a ideia de que aos primeiros românticos faltou o conceito do inconsciente, para que não fetichizassem a liberdade da consciência...).

Sem se valer de Freud, Starobinski (2012) chega à descrição de uma lógica em que há espaço para a vontade e a liberdade, embora seja um espaço estreito, ou melhor, em suas palavras: “condicionado” (em vez de sobredeterminado). Se Jacques diz que a gente passa “[...] *les trois quarts de sa vie [...] à faire sans vouloir*”, sobra um quarto – e tal interpretação leva o crítico suíço a sugerir uma proposição por assim dizer moderna da doutrina monomaniaca (e hiper-abstrata) do “pergaminho escrito (previamente) nos céus”: “[...] *il s’écrit à mesure que nous agissons, enregistrant et entérinant irrévocablement tout ce que nous sommes en train d’accomplir*” (STAROBINSKI, 2012, p. 296-297).

³ Desenvolvemos esse ponto no texto “Como narrar o banal: *Jacques le fataliste* sem destino e sem Juízo Final” (BARROS, 2015).

Porém, à diferença do *Tristram*, por um lado, e da idealização dos românticos, por outro, o dialogismo em *Jacques le fataliste* é central e estrutural, determinando, no nível da enunciação, narradores em vários níveis, e no nível do encadeamento do enredo, o procedimento das interrupções seguidas. Se nomeamos tais níveis de vertical e horizontal, o dialogismo se mostra cruzado, tanto vertical quanto horizontal, o que o potencializa. Isso porque, além dos chamamentos locutórios do narrador ao leitor (“*Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin [...]*” (DIDEROT, 1973, p. 36); “*Et vous croyez, lecteur, que l’apologie de Mme de La Pommeraye est plus difficile à faire?*” (DIDEROT, 1973, p. 198)) e da construção lúdica de um leitor-interlocutor com perfil específico (“*Vous entrez en fureur au nom de Mme de La Pommeraye, et vous vous écriez: Ah! La femme horrible!...*” (DIDEROT, 1973, p. 198)), há ainda, de forma bastante recorrente e, portanto, sintomática, abruptas passagens do vertical ao horizontal, ou vice-versa.

Encontram-se interrupções de histórias narradas pelo metanarrador para atos ou falas dos personagens; interrupções de histórias narradas por algum dos personagens por conta da entrada em cena de outro personagem; interrupções de falas de personagens pelo narrador etc. (“*Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s’il m’avait écouté [...]*” (DIDEROT, 1973, p.200), diz o narrador). Esse procedimento chama a atenção para um nível de passagem muito sutil entre o que seria o nível da linguagem e o nível corporal, o nível das palavras e o das ações, o dos universais (imateriais) e o dos particulares (materiais). Uma palavra só ganha concretude (significado, conteúdo semântico) com as ações, ou seja, com a experiência (vida): “[...] *le mot douleur était sans idée, et [...] il ne commençait à signifier quelque chose qu’au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avions éprouvée*” (DIDEROT, 1973, p.51). Na sequência dessa frase, se Jacques nunca pariu, não pode lamentar, sentindo empaticamente (*plaindre*), a dor de uma mulher que está parindo.

Perceba-se que o romance, aparentemente desestruturado (“*Il est bien évident que je ne fais pas un roman [...]*” (DIDEROT, 1973, p.47)), está, na verdade, urdido a partir de algumas poucas questões que surgem no nível mais banal e concreto (da experiência, da vida, e não das abstrações) – identificado, na verdade, ao antigo “baixo” pícaro ou burlesco –, mas que têm reverberações possíveis em níveis filosóficos tão sutis quanto disruptivos, para a época. É o caso da imbricação entre a questão das “palavras e coisas” e da empatia (ou afetação, para usar um termo de Espinosa) em relação ao outro. Mais adiante, uma discussão

banal sobre traição e a moral feminina serve tão somente para desviar o olhar do leitor da questão central, que era o mau humor do marido diante da caridade (empatia com a dor alheia) da esposa.

Flagra-se, aí, a nosso ver, um procedimento singular do autor, uma espécie de deslizamento tanto semântico (a passagem do tema da empatia diante da dor alheia para o das suspeitas banais contra as mulheres) quanto sonoro (nível do significante) e/ou metafórico/alegórico. A esposa do estalajadeiro diz que toda vez que sua orelha coça depois (do sexo) é sinal de que ela engravidará (o tema da gravidez retorna). Note-se que estamos tanto no nível dos sinais premonitórios (tema que estará ligado ao do “pergaminho escrito nos céus” por razões óbvias, por exemplo, no caso do cavalo do carrasco), quanto no da corporalidade bem concreta. O significante “orelha” então sofrerá certo deslizamento. O marido logo responde: “*Ton oreille ne sait ce qu’elle dit*”, ligando “orelha” e “boca” para rechaçar a dimensão premonitória. Quando Jacques e o amo voltam a falar, cruzam-se os temas da gravidez e da caridade: “*On ne fait jamais tant d’enfants que dans les temps de misère*”, diz o amo. E Jacques: “[...] *c’est le seul plaisir qui ne coûte rien; on se console pendant la nuit, sans frais, des calamités du jour.*” (DIDEROT, 1973, p.55). Lembra que sentiu dor no joelho e gritou – foi quando o casal notou que ele ouvia do outro lado da porta (ainda “ouvido”). A estalajadeira se envergonha e diz que no dia seguinte não “[...] *oserai le regarder [...]*” (deslocamento para “olho”). O marido a repreende e tenta acalmá-la e seduzi-la ao mesmo tempo: “[...] *est-ce qu’une femme a un mari pour rien?*” (DIDEROT, 1973, p.55). Ela reclama repetidamente da orelha até que (temos acesso só ao que Jacques escuta) a palavra “*oreille*” começa a se desfazer em sílabas separadas – o que indica, ambigualmente, que os dois fazem sexo. “[...] *son mal d’oreille s’était apaisé d’une ou d’autre façon*” (DIDEROT, 1973, p.55), diz Jacques, reforçando a versão picante.

O amo maliciosamente supõe que Jacques se apaixonara pela estalajadeira. Ele nega e o amo faz outra brincadeira de duplo sentido: “*Vous croyez apparemment que les femmes qui ont une oreille comme la sienne écoutent volontiers?*” (DIDEROT, 1973, p.55). E Jacques completa a brincadeira, retomando a malícia ligada à suposta fama (ou à pura fantasia masculina) do gosto daquela mulher em trair o marido: “*Je crois [...] qu’elles n’écoutent pas longtemps le même, et qu’elles sont tant soit peu sujettes à prêter l’oreille à un autre*” (DIDEROT, 1973, p.55). Como se nota, a ideia de traição surge brilhantemente junto da defesa da mulher: se as orelhas não escutam todo dia a mesma coisa (se têm experiências sempre renovadas, numa variação de outro tema diderotiano contumaz no romance e em

textos como o *Paradoxe sur le comédien*⁴), não têm por que emprestar a orelha – deslocada semanticamente para “vagina” – a um outro. Lembremos que em seu primeiro romance, *Les bijoux indiscrets*⁵, as joias (*bijoux*) do título são metonímias para o órgão sexual feminino que, graças ao anel mágico do sultão Mongogul, fala, narrando os segredos da aristocracia e do rei. O deslocamento semântico-corporal tem a mesma função erótica, naquele único romance publicado em vida por Diderot. Note-se, portanto, o trânsito sutil entre os níveis universal-abstrato e o corporal-concreto, sendo a linguagem o operador de passagem: nessa teoria da linguagem a contrapelo, a noção de um significante sem imagem correspondente (*sans idée*) contrasta com a das coisas (corpos, concretudes) que “engravidam” (preenchem de concretude) os significantes por meio da experiência – a dor sendo, aí, o exemplo-limite de experiência.

Se lembramos que na Inglaterra Locke, pensador que está por trás do *Tristram Shandy* – bem como, por assim dizer, de todo o Iluminismo inglês que, como se sabe, influenciará sobremaneira o francês –, havia condenado todo e qualquer deslizamento de sentido que escapasse ao crivo do julgamento organizador, podemos notar que, assim como Sterne, nesse romance Diderot parece afrontar satiricamente

[...] judgment [em relação ao wit], lies quite on the other side, in separating carefully, one from another, ideas wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by similitude, and by affinity to take one thing for another. This is a way of proceeding quite contrary to metaphor and allusion; wherein for the most part lies that entertainment and pleasantry of wit, which strikes so lively on the fancy, and therefore is so acceptable to all people, because its beauty appears at first sight, and there is required no labor of thought to examine what truth or reason there is in it. (LOCKE, 2016).

A obsessão em definir as ideias simples a partir da materialidade das “coisas” externas à linguagem e ao pensamento, bem como em evitar que as ideias complexas se tornem confusas, perdendo, assim, seu fundo empírico, leva Locke a defender a organização trazida pelo ato de julgar. Mas o que fica de fora, como inaceitável, é nada menos que o *wit* (a palavra traz ecos da antiga “agudeza”: a capacidade de sintetizar ideias com rapidez de modo a satirizar ou contrapor-se

⁴ Confira Diderot (2012).

⁵ Confira Diderot (2016).

a algum argumento ou situação), a semelhança, a metáfora, a alusão – todos conceitos definidos como extravagâncias (*fancy*) do pensamento, embora muito belas e atrativas. Não seria exatamente por escapar à concretude corporal, deslizando por meio da semelhança, da proximidade apenas significante, que as falas de Jacques e de seu amo, bem como a do narrador, mostram-se francamente contrárias ao labor racional e organizativo exigido por Locke e outros pais da cientificidade filosófica moderna?

Conhecendo-se o materialismo de Diderot, que desemboca no determinismo a flertar com o panteísmo naturalista de Espinosa, sabemos do fascínio diante da tese da linguagem e da consciência de Locke. Ao pôr na boca de Jacques a noção de uma “palavra sem ideia”, seguida dos deslizamentos significantes e semânticos que destacamos, Diderot parece trazer à baila esse combate de fundo no Século das Luzes, nos dois lados do Canal da Macha. Mas o traz a seu modo específico.

Como destaca Starobinski (2012) falando do *Jacques le fataliste*, há um Diderot que, intrigado com a obrigação científica da *demonstração*, tenta testar os limites dessa obrigação. O Diderot pseudocientista do *Rêve de D'Alembert* e da *Entretien entre D'Alembert et Diderot*⁶ está interessado na narrativa subdita ao saber científico, aquela que desemboca na demonstração do cientista a partir da materialidade, do experimento, do laboratório. Tal Diderot materialista-cientificista – aliás, como todos os Diderots de que se tem notícia... – tende a explorar os limites não-admitidos dessa concatenação narrativa científica que se baseia na causalidade, ou seja, no par causa-efeito. Sendo um “filho” iluminista do empirismo de Locke, no pensamento de Diderot, segundo Starobinski, “[...] *la question de la démonstration fut un problème irritant.*” (STAROBINSKI, 2012, p. 277). Irritante já que seus limites tinham de se mostrar. E tais limites tinham a ver com a interface da experiência científica (do método e do experimento de laboratório) com o fenômeno estudado, ou seja, com a concretude da contingência, por assim dizer⁷.

La question de la démonstration oblige le philosophe à examiner jusqu'où la pensée peut aller par ses seules forces, puis à considérer ce qui l'oblige à ne pas s'enfermer en lui-même, à ne pas s'en tenir à la seule interiorité intellectuelle. Puis à faire appel à l'expérience. (STAROBINSKI, 2012, p.277).

⁶ Confira Diderot (2002, 1875).

⁷ A questão terá uma espécie de virada epistemológica em fins do século XIX, no Ocidente, quando surgirá o problema crucial da interferência do observador e de seu método no objeto observado (cientificamente).

Eis que as cenas (dir-se-ia teatrais⁸) em que a concretude da contingência e do acaso irrompem – o que, como se sabe, ocorre a todo momento, interrompendo falas ou ações de personagens ou mesmo do narrador –, caem muitas vezes de um nível especulativo e polêmico para o nível do desejo de uma demonstração cabal. Como o próprio Starobinski lembra, há no romance uma ligação estrutural entre o episódio inicial da queda da moça na garupa do médico, que prende o pé no estribo e fica de ponta-cabeça, mostrando seus joelhos – cuja complexidade singular no corpo humano era tema da conversa prévia de Jacques e do patrão – e a queda do amo premeditada por Jacques, para que, ao fim do livro, o serviçal demonstre que raramente agimos por nossa própria vontade. Tal modelo, pelo qual fatos banais-contingentes não apenas ilustram, mas demonstram (pseudocientificismo) ideias debatidas minutos antes, se repetirá várias vezes ao longo da narrativa. E servem como passagem rápida (dir-se-ia vertiginosa) entre diferentes níveis, do abstrato-universalizante ao concreto-particular⁹.

As interrupções seguidas (também elas velocíssimas), as várias mudanças de nível narrativo, de narradores, de contadores de histórias (às vezes autoparodiando-se, como quando Jacques conta a fábula de Gaine e de Coutelet, historieta hiper-simplória e curtíssima sobre a traição) indicam a quebra da almejada linearidade e concatenação racional-teleológica requeridas como condição da racionalidade demonstrativa (filosófica ou científica) na modernidade. Por outro lado, como se sabe, objetos, atitudes ou ideias obsessiva ou mesmo maniacamente repetidas, ligadas à construção identitária mínima de cada personagem (os exemplos centrais sendo a caixa de rapé e o ato de olhar as horas, no caso do amo, bem como o cantil e a famosa ideia do “está escrito lá no alto”, no de Jacques), fazem um contraponto à abissal e, por isso, temerosa contingência. Se tais elementos são claramente a antítese da ideia diderotiana e que perpassa o *Jacques le fataliste* da mutabilidade do eu (em exemplo entre muitos: “*Puis-je n’être pas moi? Et étant moi, puis-je faire autrement que moi? Puis-je être moi et un autre?*”, diz Jacques; trata-se de tema

⁸ Vários são os autores que aproximam as cenas de *Jacques le fataliste* de cenas teatrais, incluindo o pendor para os diálogos entre os personagens, típico do tablado. Cito apenas dois: Cohen (1976) e Rousseau (1997).

⁹ A dimensão parodística é tão importante no *Jacques le fataliste* que há paródia até mesmo dos procedimentos formais do próprio romance. É o caso, a nosso ver, das interrupções irritantes – e sem nenhuma justificativa no plano do desenrolar da narrativa – que sofre a estalajadeira anfitriã (*hôtesse*) quando está prestes a narrar a famosa história de Mme de La Pommeraye. São criados, seu marido, hóspedes que se sucedem a cada frase, até que ela desça e resolva as várias pendências, para poder retornar e engatar a história. O autor parece chamar atenção para seu procedimento, mesmo sem nenhuma justificativa semântica, teleológica, progressiva ou mesmo estrutural para tanto. A falta de justificativa é que nos remete ao desejo de mostrar o procedimento apenas formal.

central no *Paradoxe sur le comédien* e surge no centro do *Neveu de Rameau*¹⁰, como se sabe: “*Rien ne dissemble plus de lui que lui-même*” (DIDEROT, 1972, p.7), diz o narrador do *Neveu*, antes de descrever sua mutabilidade plena e febril), a nosso ver servem também a outro nível de reflexão, de que trataremos a seguir. Ou ainda: será que a própria contraposição dessas duas posturas antitéticas – as concepções do eu como hiperdinâmico ou mesmo vazio e as marcas exageradas de identidade, resumidas a pequenos atos obsessivos (a caixa de rapé do amo, o cantil de Jacques), não torna bastante nítida uma estratégia profundamente dialógica¹¹ e antitética de contraposição de concepções com vistas a ampliar a percepção sobre a subjetividade individual?

Por ora, lembremos do trecho destacado por Starobinski (2012, p. 311) ao tratar de tais atos repetitivos ou ideias fixas, e que reúne, parodicamente, uma concepção do sujeito e os elementos da narrativa científica: “*Quelle que soit la somme des éléments dont je suis composé, je suis un; or une cause ne n’a qu’un effet; j’ai toujours été une cause une, je n’ai jamais eu qu’un effet à produire; ma durée n’est donc qu’une suite d’effets nécessaires.*”. É nítido que se trata de pensar o sujeito e sua identidade (sua *condition*, criada a partir da experiência e das afecções que o atingem) no movimento de seu devir – porém, sem destinação (teleologia). Starobinski o percebe: “*Dans un monde en perpétuelle mutation, l’organisation introduit, au niveau de l’individu, un principe provisoire de constance et de répétition.*” (STAROBINSKI, 2012, p. 311).

Eis aí introduzido o outro nível de reflexão que queremos propor para os atos ou ideias repetitivas (as monomanias): trata-se de uma nova concepção do sujeito sem nenhum finalismo (teleologia) maior a guiá-lo e chamá-lo a partir de um horizonte abstrato. Sabe-se que tanto *Jacques le fataliste* quanto o espinosismo com que, em algum grau, o romance se sintoniza, são verdadeiras armas contra o finalismo. No caso do romance, trata-se de notar como a ideia de causas escondidas e, portanto, inacessíveis (inscritas no “pergaminho lá no céu”), determinando as ações humanas e deixando quase nenhum espaço para a liberdade levam o indivíduo a ter uma santa (mas também banal e resignada)

¹⁰ Confira Diderot (1972).

¹¹ Utilizamos o termo dialógico aqui no sentido corrente relativo a diálogo. Mas reconhecemos que o uso feito por H. Cohen, segundo o qual é valorizada a ideia de duplicidade ou dualismo, pode ser usada no presente caso: trata-se de ver como nesse romance é esteticamente fértil a contraposição entre uma concepção do eu como mutante e/ou vazio e uma outra segundo a qual ele é marcado por manias repetitivas banais. Apesar disso, no caso de Diderot cremos que esse procedimento pode ser flagrado entre obras diversas, basta lembrar das concepções antagônicas de concepção do sujeito entre o *Paradoxe sur le comédien* e o *Éloge de Richardson*. Confira Cohen (1976).

coragem de ação e de enfrentamento da contingência, clara em Jacques, posto que tudo o que possa fazer estará de acordo com o tal escrito a que ninguém tem acesso, mas que garante não um destino ou teleologia, mas a inexorabilidade de tudo o que advém (a nosso ver, no mesmo sentido do *amor fati* nietszcheano)¹².

Por outro lado, tal doutrina mínima e fixa, que faz lembrar um puro e simples dito popular – dito este que Diderot usa como alegoria de dupla face, já que pode ser visto como figuração da pura e simples credence religiosa popular (no Brasil, frases do tipo: “Deus sabe o que faz”) e, portanto, a um só tempo acolhe a astúcia do personagem **original**, do povo, e mostra os limites de tal credence, que obviamente era hegemônica numa França absolutista, sem parecer estar criticando-a frontalmente. Nesse sentido é um ótimo exemplo de como as imbricações parodísticas no romance potencializam as várias leituras possíveis.

São conhecidos o amoralismo e (como já citamos) o antifinalismo de Espinosa: ao conceber um Deus-Natureza imanente, cujas causas invisíveis e inacessíveis comandam, para além de qualquer liberdade ou livre-arbítrio, as ações humanas – as quais, diga-se, também são determinadas (ou sobredeterminadas?) por afecções vindas de fora e uma persistência interessada em si mesmo, de dentro –, o filósofo fez sumir o tácio do Juízo Final, dispersando as consequências das ações na contingência de causas que se encadeiam. O gosto de Diderot pelo materialismo e pelo determinismo naturalista e científico obviamente se sintonizou com a leitura da obra de Espinosa, leitura proibida na França católica dos séculos XVII e XVIII, embora muito praticada em segredo. P. Vernière e, mais recentemente, J.I. Israel mostraram como a obra de Espinosa foi lida, nem sempre com fidelidade a seus conceitos, pelos próceres do Século das Luzes europeu¹³.

Em momento de quebra da tradição religiosa, por um lado, e do classicismo greco-romano, por outro, um romance como *Jacques le fataliste* parece recusar, ao fim e ao cabo, como vimos, até mesmo a “terceira via” que a modernidade propõe e defende, qual seja, a narrativa demonstrativa científica. Porém, em meio à

¹² Starobinski destaca um sentido possível a se desdobrar a partir da “filosofia de algibeira” do “pergaminho escrito nos céus”: pensando assim, pode-se ver na ação humana algo que se define no próprio momento em que ocorre. Ou seja, ao agir afirmativamente e com a confiança que o tal pergaminho lhe dá, o homem estará na verdade traçando, por assim dizer, em tempo real, aquelas linhas que supôs já estarem escritas com antecedência... E elas de fato estarão traçadas, inexoravelmente, no instante seguinte à ação. Embora Starobinski não o cite, parece-nos possível aproximar tal ideia do conceito de “só depois”, de Lacan. Confira Starobinski (2012).

¹³ Confira Vernière (1982) e Israel (2001, 2005). Seguimos a prudência de Vernière – aparentemente abandonada por Israel – diante da tentação de taxar Diderot de espinosista: trata-se de um “*rhéteur apte à faire miroiter toutes les thèses*” (VERNIÈRE, 1982, p.555), ainda mais quando se transforma no romancista de *Jacques le fataliste*.

ruína das teleologias antigas e da nova, o que sobra? Como manter uma narrativa sem tais balizas a abarcarem, com sua capacidade de estruturação, o fenômeno humano?

Pensemos que nesses hábitos repetitivos (monomaniacos) dos personagens se cruzam as ideias de necessidade (como em Espinosa, sendo a prova de que uma constituição intrínseca garante que uma identidade se forme e persevere em sua permanência em meio à influência descentralizante das afecções) e de costume (Locke vê nele um inimigo das ideias simples, a difundir ideias complexas e a distanciá-las ainda mais de sua base material-empírica). Trata-se, portanto, de figurar na constituição da identidade dos personagens do romance algum grau de permanência típica, simples, basal (corporal, ligada a hábitos corporais ou mentais banais, mesmo idiossincráticos) que serve para organizar o eu e sua possibilidade de ação, a partir não de ideias universais (inatas e ligadas a Deus, como em Descartes, ou obtidas por meio da experiência, como em Locke) ou transcendentais (a proposta de Kant, cerca de dez anos depois de *Jacques le fataliste*), mas a partir do baixo e do corporal, ou seja, do nível contingente mais imanentemente pensado.

Nesse nível, se, como diz Starobinski, a caixa de rapé e o relógio do amo, aos quais ele está ligado repetida e obsessivamente, indicam sua chá previsibilidade, a verdade é que qualquer repetição, e as de Jacques certamente, são banais e idiossincráticas, a única hierarquização possível sendo a separação das ideadas (abstratas), como a ideia do pergaminho no céu, e as corporais, como as duas citadas do amo. A relação de Jacques com seu cantil, objeto que ele crê lhe indicar o futuro, surge como uma monomania intermediária, a um só tempo corporal e geradora de sentido abstrato. Ela mostra que (como em Espinosa, um anticartesiano, nesse quesito) corpo e abstração são completamente inseparáveis: monomanias, como atos corporais repetitivos, têm consequência no nível do pensamento, e vice-versa.

Se assim é, por que não pensar tais monomanias como uma espécie de figura ainda precária tanto da sobredeterminação (que, como se sabe, em Freud está ligada ao conceito fundamental de repetição) quanto da imbricação, ela também inextricável, para a modernidade, entre corpo, desejo e ideação (pensamento, vontade)? Nessa segunda vertente, se o desejo, para a modernidade, só pode ser concebido como estando ancorado, em algum grau, no corpo, a vida pública só terá acesso a ele por meio de um conceito que, na psicanálise, preenche a função mediadora entre o impulso desejante singularíssimo e a negociação possível com o entorno, onde outros corpos, outros desejos e as instituições em

geral se apresentam sempre imanentemente configuradas. Trata-se do conceito de sintoma – ou seja, o modo como o indivíduo amarra, organiza, dá um nó em seu próprio desejo de modo a negociar com seu entorno que (e agora podemos utilizar o mesmo conceito) é todo balizado sintomaticamente, ou seja, em constituições duras criadas a partir de outros e divergentes pontos de desejo¹⁴.

Como no caso do conceito de *conatus*, em Espinosa, que inclui tanto a ancoragem corporal quanto o impulso desejante ainda inconsistente, posto que voltado ao devir, trata-se de perceber como tais tiques idiossincráticos nascem do impulso para a ação, sendo sintomas mínimos, peculiares, singulares que, vistos a partir de fora, não se justificam em sua idiossincrasia, mas que organizam o ponto mínimo típico (ou tipológico) a partir do qual o indivíduo desejante agirá no mundo. O conceito de sintoma serve-nos aqui para descrever a solidificação momentânea, que o sujeito conseguiu fazer, de seu desejo inconsistente, de modo a possuir um chão mínimo de onde se comunicar com os outros sintomas. Se damos um passo adiante e incorporamos a esse conceito freudiano o conceito de *ritornello*, de G. Deleuze e F. Guattari, poderemos positivar ainda mais tais repetições como constitutivas da auto-organização subjetiva construída pelo sujeito para poder agir (estética e, portanto, criativamente) a partir de seu desejo e, assim, negociar com seu entorno, que não necessariamente quer acolher tal ação.

No caso da “filosofia de algibeira” de Jacques, cremos que se pode definir como um *ritornello* que toma emprestado sua constituição de uma fórmula culturalmente consagrada por religiões e filosofias: a da doutrina – no caso, uma doutrina sintomatizada, ou seja, idiossincraticamente mínima, “de algibeira” ou “pau p’ra toda obra”, como dissemos, que, ela mesma, fora herança de seu *capitain* (seu mestre, no sentido da relação mestre-discípulo da transmissão filosófica). Obviamente, na linha do conceito de *ritornello*, Jacques toma tal bloco repetitivo para seus próprios fins auto-organizativos de sua própria ação no mundo. Ora, se assim se pode pensar, trata-se de, no sentido contrário, ver a religião, mas também a filosofia como instituição-sintoma da cultura à época, chão, territorialidade mínima que pode servir como bússola apropriada por um indivíduo desejante.

A doutrina mínima de Jacques expõe o ridículo da limitação de toda e qualquer doutrina, da cristã às filosóficas. Nesse sentido, a sátira, composta de

¹⁴ O conceito de *ritornello*, em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), indica um modo positivado de tratamento da questão da repetição desejante: trata-se de repetição (entendida em seu nível estético-existencial, e não na vertente negativista do trauma) em torno da qual o sujeito organiza a dinâmica entre seu desejo e as instâncias consagradas a seu redor. Nesse sentido, participa de algum modo da dinâmica sintomática (no sentido freudiano).

paródias cruzadas em quiasma e em alta velocidade, como se dá no *Jacques le fataliste*, não seria o local apropriado tanto para ridicularizar o sério quanto para se pensar seriamente o que está sendo ridicularizado? Não seria o conto e o romance filosófico o gênero ideal para isso: tratar do sério no corredor de espelhos da sátira de modo a revelar lados inéditos daquele sério, e não apenas destruí-lo pelo riso? Não poderíamos, portanto, ver na doutrina mínima satírica de Jacques a um só tempo crítica a qualquer doutrina, mas também acolhimento da doutrina (inclusive a filosófica) como possibilidade de constituição em *ritornello* de modo a organizar a subjetividade (mínima) do sujeito (assim como o *hobby-horse*, no *Tristram Shandy*, seria um sintoma mínimo a organizar a subjetividade dos sujeitos shandianos...).

Desse modo, não estaria um romance não-linear, vazado de paródias cruzadas, mais apto a lidar com essa dupla face do elogio-crítica, ou encômio-vitupério, acolhimento-ataque do que um conto como *Candide*, de Voltaire (1996), cuja linearidade narrativa e sistematicidade semântica se aproxima muito mais do modelo da antítese que se contrapõe à tese, guardando, portanto, uma maior proximidade com uma espécie de panfleto anti-Leibniz? Não estaria *Jacques le fataliste et son maître*, com suas inovações formais (possíveis, certamente, por conta do desbravamento do *Tristram Shandy*, mas que dele se distancia por conta do que tentamos destacar neste ensaio), mais habilitado a incorporar a filosofia tanto positivamente (a leitura séria do espinosismo como filosofia antifilosófica, já que clandestina, aflorando do texto) quanto negativamente (a crítica à própria ideia de doutrinação sistemática)? Lembre-se que o amo considera Jacques um *philosophe*, em passagens que em geral servem para atacar os polemistas *antiphilosophes*, como Palissot.

Nesse sentido, não se poderia ler o título – que guarda distância do texto, como paratexto... – alternativamente, o *maître* sendo tanto o amo quanto o *capitain*, mestre filósofo? A passagem em que o amo quer fazer uma espécie de elogio póstumo ao *capitain* de Jacques indica essa possibilidade de leitura. O trecho não reproduz a fala do amo – é uma interpolação de passagem de autoria desconhecida (outro exemplo de polifonia, dessa vez sem referência à voz original), entre o elegante e o patético: “*Rappelez-vous, exagérez-vous même ce qu’il était; sa pénétration à sonder les matières les plus profondes; sa subtilité à discuter les plus délicates; son goût solide qui l’attachait aux plus importantes; la fécondité qu’il jétait dans les plus stériles [...]*” (DIDEROT, 1973, p. 85). Eis a imagem de um *maître à penser*, um mestre-filósofo, visto por seu discípulo. A continuação faz pensar na ideia – que perpassa todo o romance – da busca de

uma doutrina mínima, no caso, com ares espinosistas (*minima moralia*, no sentido de prescrição mínima de conduta): “*Soumettons-nous à l’ordre universel lorsque nous perdons nos amis, comme nous nous y soumettrons lorsqu’il lui plaira de disposer de nous; acceptons l’arrêt du sort qui les condamne, sans désespoir, comme nous l’accepterons sans résistance lorsqu’il se prononcera contre nous*”. (DIDEROT, 1973, p. 85).

Jacques logo achincalha com o amo pela escolha do trecho: trata-se da queda, imediata, vertiginosa, do patético no satírico. Em ensaio sobre *Le Neveu de Rameau*, Starobinski destacou os dois polos do entendimento da sátira como gênero em autores como Boileau e Batteaux, que pontificavam na época em que Diderot estava em atividade: “*La colère est le mouvement que provoque la dénonciation du vice; le rire est lié à l’apparition du ridicule*” (STAROBINSKI, 2012, p. 176). Em raro momento de proeminência do amo em relação a Jacques, este revela a estratégia brilhante (e artístico-genérica) para consolar o criado diante da morte de seu *captain*. Ao ler a passagem patética, que parecia propor um consolo de nível identificatório e sentimental, ele queria, na verdade, trocar um objeto (estético?), que incentivaria o choro (“*Que vous eussiez pleuré bien davantage, et que j’aurais achevé de vous désoler*” (DIDEROT, 1973, p. 86)), pela sátira da oração fúnebre, que criou um distanciamento e levou Jacques a estranhar e reclamar da escolha do amo (“*Je vous ai donné le change, [...] par le ridicule de mon oraison funèbre*” (DIDEROT, 1973, p. 86)).

Tal cena parece simétrica a outra, do final do romance, em que Jacques salva o amo de um tombo do cavalo que ele mesmo planejava, ao soltar as correias que seguravam o estribo. Diante do agradecimento do patrão, Jacques responde com uma insolência, e aquele passa a correr em círculos, com raiva súbita, tentando alcançar o criado. Jacques então conta que fizera aquilo para provar ao amo que ninguém age por vontade própria, mas motivado ou induzido por causas externas que ignora (para usar um raciocínio típico de Espinosa). Tanto no caso do amo, que escolhe o gênero satírico para impedir a identificação imediata do criado, quanto no de Jacques, que quer demonstrar (pseudocientificamente, ou seja, por meio de ações, e não apenas em teoria) uma tese ética doutrinária, trata-se de quebrar ou interromper o fluxo abstrato ou sentimental com o banal e contingente, o concreto, de modo a dinamizar o sujeito para que ele não seja capturado por certas lógicas lineares consagradas na cultura (no caso, a filosófica universalizante e a mimético moralizante).

Se lembramos que Diderot foi também um teórico do novo patético mimético (por exemplo, em suas teses sobre o teatro e no *Éloge à Richardson*¹⁵), e mesmo um praticante do gênero (no teatro, em seu *Le fils naturel*¹⁶ e, no romance, com *La religieuse*¹⁷, embora o retumbante fracasso com a peça tenha lhe ensinado muito sobre os limites de sua “*comédie sérieuse*” ou “*bourgeoise*”), podemos imaginar que até mesmo em sua obra uma dinâmica dialógica se dá que lhe permitiu transitar entre doutrinas ou teses, testando os limites que elas impõe, necessariamente. Como o amo de Jacques, Diderot pareceu ter chegado à extrema mestria de poder optar pelo sério ou pelo satírico, caso quisesse imantar o leitor e/ou o espectador com um novo tipo de identificação democrática por meio do sentimento e das igualitárias *conditions*, ou então, ao contrário, precisasse despertar o leitor e/ou o espectador de toda e qualquer identificação, levando-o a rir da cena ou da narrativa, de modo a não se deixar levar exageradamente pelos efeitos identitários, sem ter acesso às causas e a seu desejo singular e intransferível, que o levará a agir segundo seu próprio interesse – para falar, mais uma vez, nos termos de Espinosa, esse espectro que ronda *Jacques le fataliste et son maître*.

JACQUES LE FATALISTE: DIALOGISM, ANTIFINALISM, SPINOZISM, AND THE MODERN DESIRE

ABSTRACT: *Jacques le fataliste*, a novel by Diderot, raises some philosophical questions pertaining to formal structures that refer to a way of thinking by means of transgressions. The dialogism is intense and rapid and refers to the apparent omnipotence of the narrator which is actually limited (a paradox between infinite and finite ideas formally integrated in the novel). Likewise, the finalism (teleology) and the abstractionism, typical of the Eastern philosophy, are contested in the formal level of this narrative. The practice of scientific “demonstration,” or the couple cause-effect, is shaped as if it is attuned to the thought of Spinoza, for whom the body (concrete dimension) is inseparable from abstracts levels (philosophical and religious doctrines), mediated by language, a sliding moderator between the two levels. Therefore, we analyze the apparently banal acts of repetition of the characters – the snuffbox and the clock of the master and the canteen of Jacques – as elements of the subjective self-organization of the individual, approaching them to concepts from psychoanalysis (the symptom) and philosophy (the ritornello).

KEYWORDS: Diderot. Theory of novel. Theory of literature Spinoza. Philosophical novel. Constitution of the self.

¹⁵ Confira Diderot (1846).

¹⁶ Confira Diderot (1965).

¹⁷ Confira Diderot (1925).

REFERÊNCIAS

BARROS, A. L. Como narrar o banal: *Jacques le fataliste* sem destino e sem Juízo Final. **Discurso**, São Paulo, v.45, n.1, p. 133-151, 2015.

COHEN, H. **La figure dialogique dans “Jacques le fataliste”**. Oxford: The Voltaire Foundation, 1976.

COSTA LIMA, L. **O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997. v.4.

DIDEROT, D. **Les bijoux indiscrets**. Notice et notes par J. Assézat. Paris: La Bourdonnaye, 2016.

_____. **Paradoxe sur le comédien**. Paris: Les Belles lettres-Archimbaud, 2012.

_____. **Le rêve de d'Alembert**. Paris: Flammarion, 2002.

_____. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Le neveu de Rameau**. Introductions et commentaires de Roland Desné; préfaces de Jean Varloot et Maurice Roelens. Paris: Éditions Sociales, 1972.

_____. **Le Fils naturel**. Bordeaux: Société bordelaise pour la diffusion des travaux de lettres et sciences humaines, 1965.

_____. **La religieuse**. Paris: A. Lemerre, 1925.

_____. **Entretien entre D'Alembert et Diderot**. Paris: Garnier frères, 1875.

_____. Éloge à Richardson. In: RICHARDSON. **Clarisse Harlove**. Paris: Roulé, 1846. Disponible: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411495j> >. Accès: 23 nov. 2016.

ISRAEL, J. I. **Les Lumières radicales: La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650-1750)**. Paris: Éditions Amsterdam, 2005.

_____. **Radical Enlightenment: Philosophy and the making of modernity 1650-1750**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

LOCKE, J. **Essay concerning the human understanding**. Available: < <ftp://ftp.dca.fee.unicamp.br/pub/docs/ia005/humanund.pdf> >. Access in: 16 fev. 2016.

ROUSSEAU, N. **Diderot: L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible**. Paris: Honoré Champion, 1997.

STAROBINSKI, J. **Diderot, un diable de ramage**. Paris: Gallimard, 2012.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Jacques le Fataliste: dialogismo, antifinalismo, espinosismo e o desejo moderno

VERNIÈRE, P. **Le spinozisme et la pensée française avant la Révolution.** Paris, PUF, 1982.

VOLTAIRE. **Candide ou l'optimisme.** Édition présentée, annotée et commentée par Jean Goldzink. Paris: Larousse, 1996.



